

LOS CAPITANES DE AMADO Y MARSÉ: GARGALHADAS DE HUÉRFANOS Y AVENTIS DE MALANDROS

DANIEL ARRIETA DOMÍNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se clasifica la obra de Jorge Amado en dos etapas, una más social e ideológica; otra considerada más hedonista e irónica a partir de *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1958, el mismo Amado (1989: 42) disiente y defiende la idea de unidad en su literatura alegando que «mis novelas se pueden dividir en diez, quince, veinte etapas, en el sentido de que cada libro refleja el autor que era yo en aquel momento». De cualquier modo, *Capitães da Areia*, publicada en 1937 y quemada en 1939 en Salvador en plaza pública bajo los auspicios del *Estado Novo*¹ de Getúlio Vargas, se encontraría en esa primera etapa comprometida con el comunismo y de fuerte denuncia de las desigualdades económicas y sociales. La novela muestra la vida en la ciudad de Salvador de Bahía de un grupo de niños vagabundos, muchos de los cuales duermen en los muelles abandonados de la ciudad, malviviendo como ladronzuelos al margen de la sociedad.

En el caso del español Juan Marsé, nacido poco antes de la Guerra Civil Española, los escenarios de sus novelas son las calles de Barcelona, los barrios marginales y pobres de la posguerra. También afiliado al Partido Comunista durante algunos años y opuesto al régimen franquista,

¹ Régimen autoritario implantado en Brasil por el presidente Getúlio Vargas entre el 10 de noviembre de 1937 y el 29 de octubre de 1945 durante el cual se prohibieron todos los partidos políticos.

el hecho de su propia orfandad —su madre murió en el parto y su padre lo entregó en adopción— coincide con que muchas de sus novelas están protagonizadas por niños. En una época en España caracterizada en lo literario por el realismo social, Marsé trata de superar los límites de esa corriente por medio de *Si te dicen que caí*, de 1973, con juegos de narradores hipodiegéticos y poco fiables que se oponen a las versiones oficiales de los hechos históricos. La novela trata las andaduras callejeras de un grupo de chavales pobres que, mediante juegos crueles y violentos, y su imaginación, intentan recomponer y comprender las historias de la Guerra Civil; y de forma paralela, las actividades de los maquis en Barcelona contra el régimen franquista.

2. Os CAPITÃES DE AMADO

Jorge Amado construye en *Capitães da Areia* una sociedad paralela a la de los adultos, jerarquizada casi de forma militar, con Pedro Bala como cabeza visible, sus lugartenientes adolescentes Pirulito, Professor, Sem-Pernas, João Grande, Gato, Volta Seca² y otros muchos que quedan en segundo plano sumando más de cincuenta *meninos da rua* de entre 8 y 16 años, la mayoría de ellos huérfanos. Cada cual tiene su función, ya sea cohesionar y dirigir el grupo, contar historias, planificar los hurtos y pequeños asaltos o vender los objetos sustraídos. Se dirigen por unas rígidas normas cuyo incumplimiento supone la salida del grupo por parte del quebrantador. Éstas constituyen, básicamente, no robarse entre ellos y no practicar la homosexualidad; en cuanto a lo segundo, sólo es expulsado el chico que realiza el acto sexual de forma pasiva, pues como explica Jorge Amado (1999: 400) en su peculiar libro de memorias *Navegação de Cabotagem*:

Nos anos vinte a condição de homossexual só era atribuída aos passivos —aquele dá, dizia-se em língua de acusação—, alcunhados de chibungos com desprezo, vítimas do preconceito, perseguidos, marginalizados, excrescências. Os ativos, os que comiam, eram olhados com admiração e inveja, considerados machões...

² Los dos últimos personajes coinciden en caracterización (y en el caso de Gato, también en apodo) con Giovanni —el *sertanejo*—, y Maxi —Gato Preto—, compañeros y amigos de Jorge Amado en el internado de jesuitas Antônio Vieira, donde vivió unos años en su adolescencia, según son descritos en su libro de memorias *Navegação de Cabotagem* (1999: 328).

Aún así, los chicos mantienen entre ellos relaciones de manera encubierta, como cuando Barandão y Almiro salen por la noche del caserón de los muelles donde duermen y se reúnen clandestinamente para un encuentro sexual. El narrador de la historia, a través de la focalización en Sem-Pernas, que los está espiando, describe y justifica: «Deitaram-se juntos, o negro acariciando Almiro. O Sem-Pernas chegou a ouvir palavras. Um dizia: meu filinho, meu filinho. O Sem-Pernas recuou e a sua angústia cresceu. Todos procuravam um carinho, qualquer coisa fora daquela vida» (Amado, 2008: 46). El autor implícito, como organizador de la novela trascendiendo al narrador y dando voz a este último, muestra con esta escena, así como en muchas otras a lo largo de la narración, un sexo prematuro, en muchas ocasiones homosexual, aunque no como expresión de una necesidad acuciada por la libido sino por la falta de afecto, fruto de una orfandad maternal y por la ausencia de integración en una sociedad que les es hostil. El caso de Sem-Pernas es paradigmático: él es el encargado de entrar en las casas ricas de la Cidade Alta aprovechando su condición de niño inválido, especialista en provocar pena a las mujeres de la alta sociedad bahiana. Una vez allí hace acopio de información sobre las riquezas de la casa para que posteriormente sus compañeros entren a robarlas. En una de las casas, Dona Ester, que ha perdido recientemente a su hijo de una edad parecida a la de Sem-Pernas lo acoge, lo viste y lo trata como al hijo muerto, dándole ese cariño que el *capitão* cojo nunca ha tenido. Sem-Pernas duda por unos días si abandonar al grupo y quedarse en la casa para siempre con esa nueva madre pero al final la solidaridad con los *capitães da areia* le hace traicionar esa posibilidad de incorporación a la sociedad: «soluçava porque a ia abandonar e, mais que isso, a ia a roubar. E ela talvez nunca soubesse que o Sem-Pernas sentía que ia furtar a si próprio também. Como não sabia que o choro dele, que os soluços dele eram um pedido de perdão» (Amado, 2008: 135). Ese debate moral más tarde le pasará factura psicológica a este personaje, el más angustiado de toda la novela, que terminará quitándose la vida para no ser atrapado por la policía tras uno de sus hurtos. Pero los chicos no son ningunos santos y el narrador de la novela tampoco lo oculta, aunque sí lo disfraza, justificándolo con el argumento de la marginación y el abandono social que sufren: en una ocasión Pedro Bala, el jefe, como tantos otros *capitães da areia* en las arenas junto al puerto, abusa sexualmente de una *negrinha*. Más tarde siente remordimientos, «e tinha vontade de se jogar no mar para se lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai,

o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na Barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também» (Amado, 2008: 97). También es Pedro Bala quien, al volver al caserón de los muelles donde duermen y encontrarse una pelea entre Professor y João Grande contra el resto de la pandilla que pretenden forzar a la pequeña Dora de trece años, da la razón a estos últimos y se acoge a su prerrogativa de líder para ser el primero en esa intentona de violación en grupo. Sólo desiste cuando João Grande lo amenaza de muerte. Y el autor implícito, tras el cual se aprecia claramente la huella ideológica de Jorge Amado, lo redime de nuevo, colocándolo del lado de los protectores de la niña y erigiéndolo en su verdadero salvador. A partir de ese momento, la femineidad de Dora y la convivencia con ella en el caserón comienzan a compensar la falta de afecto de los *capitães da areia*, mostrándose más infantiles, dependientes, sin tanta necesidad de sexo ni de *tumbar negrinhas no areial*. Estas intervenciones más o menos explícitas por parte del narrador y del autor implícito, unidas a continuas alusiones a las bondades del comunismo, justifican algunas de las críticas sufridas por Jorge Amado en los últimos años dentro del academicismo literario y que Chamberlain (2001: 36) ha sabido resumir como:

naïve populism and the consequent romanticization of poverty, sexual and racial stereotyping, inordinate prolixity and repetition of episodes and characters, pandering to the values of the market place, and failure to break away from timeworn nineteen-century narrative models [...] renewed charges of pornography and Manichaeism characterization.

Como el crítico norteamericano (2001: 32), considero estos juicios excesivos y también aprecio el lirismo de la prosa en esta novela, así como la espontaneidad de sus diálogos, aunque reconozco que las intervenciones de su narrador, del que Maura (1989: 27) dice que «se convierte en uno más de sus personajes y se expresa como ellos», en ocasiones resulta bastante molesto por la forma unidireccional con que dirige al lector hacia su interpretación de la sociedad en términos de lucha de clases. El personaje de Pedro Bala consigue la redención final adoptando tintes casi míticos cuando recupera la imagen del *orixá* Ogum confiscada por la policía, escapa del reformatorio, rescata a Dora y acaba convirtiéndose en temido sindicalista para «ayudar a mudar o destino de todos os pobres» (Amado, 2008: 274).

Hay dos personajes adultos en la novela que ejercen sobre los niños una función de soporte emocional, como un elemento facilitador entre su mundo marginal y la sociedad bahiana. Estos son el Padre José Pedro y la *mãe-de-santo* Don'Aninha; ambos lo hacen a través de la religión, aceptándose el uno al otro en una muestra, de nuevo simbólica en la novela, de la tolerancia del sincretismo bahiano, aunque las instituciones que representan no son tan tolerantes ni ellos tienen éxito a la hora de solucionar los problemas de los niños sin hogar. En este sentido, Anderson (2001: 18), utilizando el concepto de percepción alegórica de Agnus Fletcher, resume el papel complementario de la religión respecto del verdadero motor ideológico de la novela, la revolución:

Amado employs an allegorical structure to this work not just to tell a story, but to impart a message as well: in order for the poor to improve their plight, they need to do more than rely on religion. A combination of the positive aspects of revolution (compassion, love, sense of family and solidarity) with the more practical aspects of revolution (equality and solidarity for all, protection for the poor) is what is needed to change things in not only Bahia, but all of Brazil.

3. LAS AVENTIS DE MARSÉ

Juan Marsé sitúa su novela *Si te dicen que caí*, de 1973, en la Barcelona³ de la inmediata posguerra española, con un grupo de niños desaharrapados y pobres que juegan alrededor de un refugio antiaéreo, donde la pandilla tiene su centro de operaciones. Muchos de ellos son huérfanos y para Colina (2010: 5), «el luto omnipresente [...] se trata de un negro que en el fondo representa la orfandad moral de una sociedad entera, más allá de distinciones entre vencedores y vencidos». Junto al refugio está la parroquia de Las Ánimas y la Casa de Familia que acoge a las huérfanas de la guerra, con las que los chicos del refugio realizan representaciones prohibidas de interrogatorios y torturas utilizando prematuros elementos sexuales y violentos. Las chicas se prestan a sus peculiares interpretaciones de la realidad de la guerra recién terminada a cambio de unos tebeos o simplemente por soledad. Daniel Javaloyes, el Java, es el líder del grupo, un trapero que malvive con su abuela, dirige

³ Núñez (2007: 55) lo identifica con el barrio del Guinardó, donde Marsé vivió en su niñez.

los «interrogatorios» y tiene un contacto más cercano con el mundo de los adultos. Otros, al igual que en la novela de Amado, también tienen motes: el Tetas, Sarnita... Este último es el mejor creador de *aventis* del grupo. Las *aventis*, historias que uno de ellos cuenta a los demás, del mismo modo que el personaje de *Professor* en la novela de Jorge Amado leía historias de libros de aventuras a los otros *capitães da areia*, cumplen un papel fundamental en la novela de Marsé. Para Valls (2009: 25), los materiales de los que se compone una *aventis* son «lo que los chicos saben o han oído de forma fragmentaria en las sobremesas de sus padres, y de rumores de la calle, adobados con historias de tebeo, canciones de moda o películas de programas dobles, pero también de las especulaciones de su fértil imaginación». Además, tienen distintas finalidades: 1) entretener a esos niños *kabileños*⁴ y charnegos de barrio pobre de la posguerra barcelonesa, 2) explicar los acontecimientos de la guerra y el estado de la sociedad del momento, 3) mostrar modelos de comportamiento y manifestar deseos ocultos o inconscientes. Desde la perspectiva narrativa, las *aventis* constituyen en la novela un elemento de ambigüedad por lo que tienen de ficción, pero también un equilibrio frente a los silencios informativos y a las verdades oficiales del Nodo y de la Delegación Provincial de la Falange. La técnica discursiva de Marsé mezcla a veces en un mismo párrafo voces y narradores, acontecimientos y *aventis*, quedando al lector el papel de interpretación de la realidad. En el caso de *Capitães da Areia*, las noticias del periódico *A Tarde* con las que se inicia la novela, así como las cartas al director por parte del juez y del director del internado suponen también una verdad oficial que el narrador omnisciente e ideologizado de Jorge Amado se ocupa de desmentir de forma clara. Como dice Nakagawa (2005: 60), «O Maniqueísmo fácil do Jornal da Tarde diluí-se, cedendo espaço para as fortes contradições presentes nos seres (incluindo uma colérica deusa) e suas ações». En la novela de Marsé, sin embargo, todo queda incompleto, borroso, reconstruido a partir del primer marco narrativo que suponen unos Sarnita y Sor Paulina ya viejos y trabajando en un hospital, reconociendo el cuerpo ahogado de Java y su familia tras un accidente de tráfico. Sarnita revive los *aventis*

⁴ «Aunque originalmente la palabra «kabileño» hace referencia a una tribu argelina y, por lo tanto, a las guerras coloniales con Marruecos de principios de siglo XX, en la cultura popular tiene otras asociaciones más longevas: los kabileños se asocian a uno de los bandos representados en las fiestas populares de «Moros y Cristianos», celebradas en el Levante valenciano y murciano» (Núñez, 2007: 57).

tras muchos años pero los recompone o los inventa, del mismo modo que hacía él mismo siendo niño al crearlos: «Hermana, es una broma. Lo inventé, todo es mentira...» (Marsé, 1989: 262).

La crudeza del contenido sexual en *Si te dicen que caí* proviene de su irrupción en el lenguaje sin ningún tipo de censura —frente a la del régimen militar en el poder— y de la aparición de elementos sadomasoquistas como una estrategia que usan los niños para asimilar la violencia de unos pocos años atrás en la guerra. Así, estos quieren representar teatralmente una y otra vez la violación que la niña gallega Fueguiña había sufrido supuestamente por los moros mientras su hermanito miraba: «la galleguita se representaba a sí misma con lágrimas de verdad, y esa atrevida de Virginia hacía el papel del hermano amarrado a la escalera con la espalda despellejada» (Marsé, 1989: 181). También existe una conexión entre ambos mundos, el de los adultos y los niños, por cuanto que los primeros utilizan a estos últimos para satisfacer sus fantasías eróticas, como en el caso del señorito Conrado, que paga por ver cómo Java ejerce sexo con violencia con alguna chica. Por otro lado, en la novela de Jorge Amado, el sexo, además de elemento configurador de una Bahía promiscua, es también una salida al sentimiento de indefensión de los *capitães da areia*, casi parte de *gargalhadas* de compañerismo, y un modelo mítico para Volta Seca en la figura de Lampião, el bandolero del *sertão* nordestino famoso porque siempre que entraba en una ciudad «matara oito soldados, deflorara moças, saqueara os cofres da Prefeitura» (Amado, 2008: 48).

En *Si te dicen que caí*, existe una historia paralela a la de los niños de aquellos años, las actividades antifranquistas por parte de un grupo de maquis que operan en la ciudad de Barcelona, uno de ellos padre de uno de los chicos del refugio de las Ánimas, aunque, como aclara Kim (2006: 185), «la obra muestra a individuos que, a pesar del barniz político, no son más que delincuentes comunes», como cuando Palau, uno de ellos, comenta: «Se lo digo siempre al meu nano: Mingo, si quieres acabar con los fachas, quítales la cartera» (Marsé, 1989: 78). Marsé también muestra la violencia ejercida por los maquis durante la guerra, los asesinatos a sangre fría y las incautaciones, con el fin, para Kim (2006: 186), de «analizar los hechos, pero desde la neutralidad», mostrando las fechorías cometidas en ambos bandos sin intento de justificación alguna por parte del narrador; al contrario que en Jorge Amado, donde todo queda superpuesto a las desigualdades sociales.

La imagen de las instituciones en ambas novelas juega un papel importante en la visión ideológica de las mismas y sirve de clave psicológica para entender el proceder de los personajes. En *Capitães de Areia*, el internado al que es llevado Pedro tras ser capturado y apaleado por la policía le supone palizas, ocho días en una oscura e insalubre celda de aislamiento e inhumanidad con que es tratado por el director⁵ y el sádico bedel Fausto. Es aquí donde el narrador omnisciente y participativo de Jorge Amado, utilizando la técnica literaria de corriente de conciencia, ensaya un largo monólogo interior de Pedro Bala en el que este reflexiona sobre su vida y lo prepara psicológicamente para su función redentora posterior en la novela. En el reformatorio también se dan muchas relaciones homosexuales entre los chicos y el método fundamental de reformatión son los castigos: «Por qualquer coisa são espancados, por um nada são castigados. O ódio se acumula dentro de todos eles» (Amado, 2008: 220). El mensaje del autor implícito queda claro: las instituciones de seguridad del estado —policía, juzgados, reformatorio—, en lugar de reintegrar en la sociedad a los niños que ella misma ha expulsado de su seno, los reconvierte en delincuentes todavía más marginales, y la prensa —caracterizada a través de las noticias «objetivas» del periódico *A tarde*—, es cómplice de ello. En el caso de Marsé, esa función de denuncia social en el texto la cumple el personaje del tuerto Justiniano, el delegado local de la Falange, que interroga golpeando a los chicos para sacarles información y los amenaza con llevarlos al «Asilo» si no se convierten en jóvenes *flechas*⁶ falangistas. El eufemismo de «asilo» por reformatorio esconde un significado real más aterrador, como explica el Tetas: «no quiero que me encierren en el Asilo Durán, eso no, que allí los chicos se vuelven criminales y sifilíticos» (Marsé 1989: 168).

4. PEDRO BALA VERSUS DANIEL JAVALOYES

El personaje principal de *Capitães da Areia*, Pedro Bala, mitificado y elevado a la categoría de héroe huelguista tiene su equivalente en el Java

⁵ El director del reformatorio hace alusión a Cesare Lombroso, médico italiano del siglo XIX, cuyas teorías sobre la delincuencia asociaban a los criminales con características físicas reconocibles en su cuerpo y explicaban su comportamiento por razones biológico-genéticas.

⁶ Jóvenes de 10 a 13 años pertenecientes al Frente de Juventudes dentro del partido político Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. creado por el régimen franquista en 1940.

de Marsé, otro líder nato, atrevido, valiente y sexualmente precoz; pero en este caso, el joven traperero barcelonense no se sacrifica por el bien de todos los pobres de Brasil y del mundo, como el *menino* bahiano, sino que sus intenciones son más egoístas: «Quiero sacudirme los piojos y la mugre de la trapería y perder de vista este saco y esta romana, olvidarme para siempre del barrio y las denuncias, las revanchas y los abusos, la intolerancia de unos y la sumisión de otros y el canguelo de todos, usted me entiende» (Marsé, 1989: 225). Y al final lo consigue, pero al precio de tener que delatar a una pobre prostituta y de convertirse en el querido de un joyero. Su muerte, años más tarde, así como la de su nueva familia en un accidente de tráfico, subraya el carácter nihilista de la historia y conecta con la idea anteriormente comentada de Kim (2006) de que la novela desmitifica los tópicos sociales de la posguerra. Daniel Javaloyes representa una moral de la supervivencia sin ambigüedades políticas o ideológicas, producto de una guerra que ha pisoteado los valores éticos de un pueblo: sus únicos principios son él mismo, prosperar y salir del arroyo, los medios son lo de menos; de ahí, lo convincente del personaje y cómo su caracterización y su comportamiento son congruentes con la ideología de la desesperanza que inunda la novela.

La evolución catártica del Pedro Bala de Amado, sin embargo, viene marcada por el conocimiento del pasado sindicalista de su padre muerto y por el amor de la niña Dora. Ambos acontecimientos le hacen olvidar sus obsesiones personales y le inducen a pensar exclusivamente en el grupo, extendiéndolo casi sin límites a todos los trabajadores brasileños, y sacrificándose por ellos como un Cristo bahiano y revolucionario. A medida que Pedro Bala va perdiendo sus primeros rasgos específicos y de ambigüedad moral que lo caracterizaban y se va dotando de un aura de héroe mitológico, también su personaje va difuminándose, hasta casi desaparecer y acabar convirtiéndose en una idea, en un arquetipo poco verosímil.

5. CONCLUSIÓN

Ambas novelas hacen uso de un espacio urbano definido donde enmarcan sus historias, al tiempo que muestran la oposición entre pobres y ricos, entre vencidos y vencedores: en el caso de Amado, es el caserón de los muelles donde duermen los *capitães de areia*, el puerto y la Cidade Baixa de los trabajadores frente a la Cidade Alta de Barra, Vitória y Graça, donde viven los ricos a los que tratan de robar; una Bahía actual, en definitiva, que según Losada (2003: 7), «intenta también asemejarse

a la imagen que de ella trazó Jorge Amado». Marsé, por su parte, recrea un barrio obrero de Barcelona con un refugio antiaéreo junto a una iglesia y una casa de huérfanas definidos por «la línea imaginaria y sangrienta que los separaba de los finolis del Palacio de la Cultura y de La Salle» (Marsé, 1989: 27). Sus personajes sufren las heridas de la guerra y llenan su vacío interior con representaciones imaginarias y *aventis* de la realidad que pudo haber sido y tal vez fue, miran cada uno para dentro de sí mismos y terminan viviendo una vida miserable o encontrando la muerte de forma inesperada.

En el mundo literario de la novela de Amado, sin embargo, aunque hay algunas muertes, sus personajes progresan tras la lucha, como en todo proceso mítico: Pedro Bala se convierte en héroe sindicalista, Gato en empresario proxeneta, Pirulito en sacerdote, Professor en pintor de éxito, enviando Amado un mensaje de optimismo al tiempo que invita a la lucha por la revolución social. Jorge Amado se recrea en los ambientes de los malandros, los romantiza y los justifica porque él mismo es, en palabras de Maura (1989: 27), «un malandro de la literatura» y, según Olinto (1999: 325) su lengua brasileña puede «ser interpretada como realista e mítica, verdadeira e exagerada, num verismo literário cujo tom exótico, de tão espontâneo, parecido ao relato de um poeta do povo»; también contrapone la voz de los periódicos, que toman partido por la visión oficial del orden establecido, a la de su propia omnisciencia narrativa e ideológica. Marsé, por su parte, configurando *aventis* y personajes en niveles narrativos y juegos temporales como muñecas rusas y haciendo uso de un lenguaje doloroso por lo crudo de sus diálogos, expresa la miseria moral de la posguerra y desmitifica cualquiera de las lecturas parciales de la misma por uno u otro bando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, J., 1989, «Jorge amado», en Rodríguez Lafuente, F. (ed.), *Jorge Amado. La Semana de Autor sobre Jorge Amado*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 39-45.
- 1999, *Navegação de cabotagem*, Lisboa: Publicações Europa-América.
- 2008, *Capitães da areia*. Afragide: Leya.
- ANDERSON, C. E., 2001, «Religion and Revolution: The Allegorical Subtexts of *Capitães da areia*», en Brower Keith H. et al. (eds.), *Jorge Amado. New Critical Essays*, New York: Routledge, 5-19.

- CHAMBERLAIN, B. J., 2001, «Striking a Balance. Amado and the Critics», en Brower, K. H. *et al.*, 2001, 31-41.
- COLINA MARTÍN, S., 2010, «Literatura y orfandad en la literatura de posguerra: Rabinad y Juan Marsé», *Espéculo*, 44, 1-8.
- KIM, K.-H., 2006, «La desmitificación de los tópicos sociales de la posguerra en la novelística de Juan Marsé», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 31, 1, 173-198.
- LOSADA, B., 2003, «Jorge Amado y Bahía», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 633, 7-12.
- MAURA, A., 1989, «Jorge Amado», en Rodríguez Lafuente (ed.), 1989, 24-28.
- MARSÉ, J., 1989, *Si te dicen que caí*. Barcelona: Seix Barral.
- NAKAGAWA, S. Y., 2005, «Os Capitães de Areia e as notícias de jornal», *Falla dos Pinhaes*, vol. 2, 2, 53-62.
- NÚÑEZ BARGUEÑO, N., 2007, *Barcelona múltiple, transformaciones urbanas, ciudadanos, visitantes e inmigrantes. De 'ciudad condal' vencida a urbe postolímpica* (tesis doctoral), New York: Stony Brook University.
- OLINTO, A., 1999, «Jorge Amado», *Historia da Literatura Brasileira*, Lisboa: Publicações Alfa.
- VALLS, F., 2009, «Teoría y práctica de la 'Aventi' en Juan Marsé», *Ínsula*, vol. 64, 755, 23-27.